

1954

Jsem znám jako špatný řečník i špatný teoretik a myslím, že vám o tom podám další důkaz, ale jsem zde v kruhu rodinném, a dovolíte-li mi důvěrný tón, dovedu svůj upřímný projev až do konce. Tento projev začne radostným prohlášením, a kdybych měl v kapse bengálský oheň, tak bych ho zapálil: neorealismus je živ pro všechny; tady v tomto sále se o něm mluví jako o živém, nikdo se již neodvází ho pohřebním tónem obviňovat, protože všichni ti buňiči pochopili, že poctivá otázka nezní: je neorealismus živý nebo mrtvý? ale: jak může neorealismus žít dál, svobodně se rozvíjet podle zákona živých věcí zrozených z lidového citu? Jak tu jsme, zaradujeme se ještě jednou: povolání lidé pracují na tom, aby konečně sestavili jakési neorealisticke desatero anebo stanovili styčný bod rozličných tendencí, ve kterém by našli útulek a posilu všichni neorealisté dobré vůle. Tito neorealisté existují — především mezi mladými — ale tělo je křehká nádoba; a tak, odolaj-li pokušením, která jim byla obratně rozeseta podél cesty — kým asi — bude naší zásluhou, jestliže budou ústrojně rozvíjet ony zásady, které slavnostně vybudovala stará generace, dnes již trochu stojící mimo spor.

Nyní se pokusme o skrovný příspěvek — začal jsem pluválem majestatis a teď se rytmicky těžko vracím k já — k této tvořící se formulaci.

V různých obměnách bylo napsáno, že hlavním klíčem neorealismu je válka. Obrovské události rozvrátily duše lidí a každý se snažil svým způsobem tlumočit filmem tento velký zážitek. Nám Italům se válka zdála obzvláště strašlivá, protože jsme neměli důvod se jí účastnit, a naopak bylo v Italech mnoho důvodů se jí neúčastnit. Avšak nešlo o vzpouru omezenou jen na tuto válku; byla to příležitost k něčemu většímu, byl to absolutní objev skutečnosti, řekl

bych věčně, že válka vždy škodí základním lidským potřebám a hodnotám, které nám jsou tak drahé; tento objev byl podle mne základem širokého humánního hnutí. Řeknete, že tento objev nebyl výsadou Itálie. Myslím, že ano. V tom, co mnozí lidé nazývají chybami našeho národa a co jsou ve skutečnosti jeho ctnosti, totiž ve zdánlivém nedostatku sociálního uvědomění a v individualismu, jsme mohli najít motivy svého poslání a tedy i plnou a vášnivou reakci na největší tragédii — válku. Nereagoval ani tak historický člověk, člověk ze školních knih, zařazený do nekonečné řady dat minulých, přítomných i budoucích válek (protože tak jako na hřbitovech jsou místa pro ty, kteří přijdou, tak i na stránkách jsou mezery pro data budoucích válek), jako spíše onen člověk v širším slova smyslu, přestože jím pohnuly zcela přesné okolnosti a zájmy jeho doby. Řekl bych Člověk, kdyby to nezavánělo rétorikou. Vy však namítáte, že člověk historický a člověk bez přídavného jména žijí vždy spolu; nevím, pustil jsem se na kluzkou půdu, protože nejsem dostatečně připraven; připustíme, že spolu žijí, avšak jejich život je užitečný jen tehdy, když se oba snaží dostat na základě principu spojitých nádob na jednu úroveň; druhý svou prvotní touhou po životě, první svým uvědoměním. Je-li touha po životě šťastná a plná, překračuje někdy své hranice; je to lepší, než když vysychá, protože pak národ upadá a nemůže již přispět k obrození lidstva. Odvážím se domněnky, že ostatní národy hodnotily Člověka, i po válce, jako historickou hmotu určenou svým pohybem, nebo dokonce jako hmotu stanovenou osudem, a proto nám nedaly osvobozenec film, směřující k osvobození od předsudků, tak jako to začala dělat naše kinematografie; protože pro ně všechno pokračovalo, kdežto pro nás všechna začínala; pro ně to byla jedna z válek, které postihují naši planetu, pro nás to byla poslední válka. Jaké byly důsledky tohoto objevu, tohoto průkopnického rozmachu, který nebyl nový proto, že byl prožíván poprvé, nýbrž proto, že byl prožíván takto kolektivně a rozsáhle? Že se před námi otevřela nekonečná tematika Člověka, tematika nikoliv abstraktní, nýbrž konkrétní jako lidé, kteří válku vyvolali a vytrpěli. Byla to potřeba poznat, vidět, jak se mohly ty otřesné věci stát. Film byl nejpřímější a nejbezprostřednější prostředek pro tento typ poznání, přesahující hranice tradiční, byť sebeslavnější kultury, která neměla pohotově jazyk, jímž by bylo možno vyjádřit reakci na všechny ty podvodné, staré, všeobecné myšlenky, s nimiž

Jsume se ocitli ve válce a ani se přitom nepokusili o nějaký skutečně moderní způsob odporu.

Řekl jsem potřeba poznat, připojím lidi a místa; poznat to, co jsme dělali a co děláme; z toho plynula velká obezřetnost k zastaralým slovům, mezi nimiž a námi vytvořila válka prudký přelom, plynulo z toho hledání nových slov, jež stále trvá. Všiml jsem si věcného významu člověka a nenalézali jsme jakékoliv lidi, nýbrž lidi jako náměty pro příběhy. Při jiných příležitostech jsem řekl *hodně vyprávění*. Jakého vyprávění? Jediné možné vyprávění plynulo ze znalosti předmětu; fantazie mohla vždy uplatňovat svá práva, avšak jen pokud jí to dovolovala, opakují, znalost předmětu, k níž se dospělo po skutečném splnutí s předmětem. K tomuto styku, k tomuto soužití s bližním, k této účasti a solidárnosti by měla dojít dnešní kultura, aby se obrodila, měla by jít k lidem nesena nejvyšším duchem zkoumání, to znamená poetickým duchem, který by se rozšířil do celého současného života, do všech jeho bodů v prostoru i času, jež ničím neztrácí svou důležitost.

Nešlo už o pouhé poznání, nýbrž o poznání prostřednictvím prohloubených vztahů k lidem, které jsme chtěli poznat, vztahů hmatatelných. Novinářské zkoumání, přestože může mít řadu stupňů, je pouze prvním rozměrem tohoto zkoumání, kdežto zkoumání prostřednictvím filmu od nás vyžaduje — právě pro obrovské možnosti šíření tohoto výrazového prostředku — plně zaujetí, které by nám dalo největší počet možných rozměrů zkoumaných věcí. Pošleme-li do nějakého města filmaře a požádáme-li ho, aby vytvořil deník této cesty, bude záviset na bohatství jeho zájmů, jaký záznam získá; myslím, že bych urážel svého bližního, kdybych zde vypočítal těch sto nebo tisíc způsobů, jimiž lze přistoupit například k Milánu, protože by to byly stále moje způsoby. Každý filmař bude mít svůj způsob, přestože víra v důvod této cesty do aktuálnosti je společná.

Konečně jsem řekl *aktuálnost* a aktuální je podle mého názoru jedno ze základních přídavných jmen neorealismu. Neorealistický film je forma italského filmu, která nejvíce odpovídá potřebám, požadavkům, historii italského národa v tomto okamžiku. Disneyovy kreslené filmy nejsou neorealistické, ale my se na ně chodíme rádi dívat, a stejně tak se chodíme dívat na jakékoliv filmové představení, v němž se projevuje lidský důvtip. Ale my Italové dáváme přednost neorealismu, a to nikoliv z estetického důvodu, nýbrž proto, že tomu jinak nemůže být. S žádným jiným

směrem, naprosto žádným, který by se lišil od neorealismu, nebylo započato. Začalo se přibližováním ke skutečnosti, a proto je třeba i nadále se stále více ke skutečnosti přibližovat. Avšak nemůže to být ono přibližování, které bylo až dosud základem umění, protože pak by zmizel onen přelom mezi minulostí a dneškem, k němuž nás přinutila válka a zkušenosti oněch let. A ani jiné kinematografie nezačaly žádný jiný směr. Některé filmy jsou ve více či méně šťastné shodě se společenským rádem. Je tu nesmírně inteligentní film *Prázdniny pana Hulota*, avšak není neorealistický, neorealistické jsou myšlenky, v mladých je neorealistický neklid, avšak nejsou zde díla. Neorealistická díla mohou být jen uvnitř onoho směru, o němž jsme mluvili, to znamená podél cesty, kterou je třeba ujt, abychom se přiblížili ke skutečnosti. Neorealismus se stával stále méně obecným v myšlení, v té troše teorie, která se pozvolna formulovala, a stále obecnějším se stával v dílech. Příčin je mnoho. Mám na mysli to, že existuje stanovisko, postoj k životu, který umělecké skutečnosti neklade meze, avšak uschopňuje ji, činí ji schopnou ve smyslu aktuálních historických nutností jen tehdy, když se žije určitým způsobem, když se žije s ostatními. Víím, že umělec nesl po všechna staletí odpovědnost za každou svou osobní chybu; avšak myslím, že umělec (filmový tvůrce, který má být umělcem jako kdokoliv jiný, to znamená, že má být vyzbrojen skutečně prolikavým pohledem) musí nést odpovědnost i za nedostatečný přístup ke skutečností své doby. Již nám nestačí účastnit se doby jako dřive, chceme účast mířící kupředu, protože intuice se projevuje na věcech a ne na intuici, a prostřednictvím rady intuic vytváří předmět, tak jako Cuvier sestavil z jedné kosti mamuta; ano, člověk je schopen takových zázraků, avšak my od něho chceme zázraky stále prostší a namáhavější, jako je zázrak sledovat celý den člověka, a pak z toho vytvořit záznam. A nebyl by to poetický záznam? Pro Pavla ne, ale pro Antonina ano. Ať tedy jde; a již tímto pohybem vytvořil první čin své poetičnosti — a před sebou má k objevení celý svět — a musí se chít definitivně odtrhnout od minulosti, protože jinak se mu nepodaří zcela se od ní odloučit. Ta za ním půjde jako stín, ale jen aby se nestala jeho tělem.

Ano, všichni se tak trochu zlobíme na minulost, která je poseta nádhernými světlymi body poezie, myšlení, atd. Představte si, kdybychom dali všechny tyto body dohromady, neměli bychom světlo ani na půl roku, nebo jak mi

včera řekl jeden významný představitel mládeže, který právě absolvoval universitu, nemáme jistotu ani na půl roku. Nuže, je možné, že tuto jistotu nenajdeme, pokud ji však najdeme, tedy pouze „před sebou“, tím, že bez prodlení přispějeme ve prospěch toho, co se tohoto přispění zdá hodné.

Naštěstí máme iluzi, říkejme tomu tak, že námi začíná něco zcela nového. A skutečně, člověk, který trpí přede mnou, je zcela jiný než člověk, který trpěl před sto lety. Musím soustředit veškerou svou pozornost na dnešního člověka. A můj historický bratr, kterého nesu na zádech a kterého bych nechtěl — a nemohl — ze sebe hrubě shodit, mi nesmí zabránit, abych se plně nezasadil o osvobození tohoto člověka od utrpení za pomoci těch prostředků, které mám k dispozici. Tento člověk (a to je jedna z mých dvou nebo tří fixních idejí) má jméno a příjmení, je součástí společnosti a to všechno se mne jednoznačně týká; a já cítím jeho přitažlivost, cítím, že je tak silný, že o něm musím mluvit, právě o něm, a nedat mu vymyšlené jméno, protože vymyšlené jméno je clonou mezi mnou a skutečností, je to něco, co mě zdržuje, sice málo, ale zdržuje mě to v plném styku se skutečností tohoto člověka a v důsledku toho i ve snaze o přetvoření této skutečnosti. Nemusíte mi dát za pravdu, ale mně se zdá, že pro neorealismus je zásadní, aby stále více dospíval od vymyšleného ke skutečnému. Jeho sluch i znak jsou zde k tomu, aby zachycovaly existenci lidí, kteří chtějí být se svým jménem a příjmením přítomni — a nejenom ve filmu — kteří chtějí být známi. Vrací se slovo poznat, které filmem nabývá své aktuálnosti. Žádný výrazový prostředek neumožní poznání tak jako film; film nám dá nečekané podněty, nikoliv však tehdy, když budeme mechanicky vytvářet a přetvářet, nýbrž tehdy, když budeme zachycovat jevy v jejich skutečnosti. Vytvářením a přetvářením se přibližíme symbolu, který nemůže mít nikdy takovou sílu jako originál; umět vytěžit z originálu ještě víc než ze symbolu závisí na tom, s jakým zaujetím k práci přistoupíme, s jakým zájmem budeme chtít poznat.

Někdy už jsem chtěl vysvětlit, že netvrdím, že herci nemají dělat film; říkám, že herci mají dělat film, ale že mohou málo získat od neorealistickeho filmu, alespoň od té verze, kterou já zastávám; protože neorealistickejší film nechce od těchto lidí, aby něco znali. Oni však chtějí dát najevo buď při prvním setkání nebo při dalších bližších setkáních, že mají alespoň minimální herecké nadání, něco

z profesionála; být profesionálem souvisí s povoláním být člověkem, to by si měli stále uvědomovat; ale je jasné, že k tomuto vědomí dojdou a že je upevní pouze poznáním sebe sama a ostatních, k čemuž lze neorealistickejšími výrazovými prostředky dospět snadněji než jinými.

Namítnete, protože nic jiného se nenamítá, že se z toho všeho nemůže nikdy stát představení. Stojí tedy za to, oddělit slovo představení od neorealismu. Ale tak tomu není. Je známo, že tisk, tedy nástroj po filmu nejmocnější, pokládá stále ještě film za něco, co má působit rozkoš, takže snaha každého, kdo by chtěl dělat neorealistickejší film, bude obrovská. Kdo napomůže této neorealisticke snaze? Mně se zdá, že velmi málo lidí, protože kapitál ji vyzývá pouze ke kompromisům a z důvodů zřejmých a starých chce jít zcela jinými cestami. Tento kapitál také rozkazuje, protože cítí, že ho neorealismus — se svou vůlí poznat, prozkoumat Itálii, prozkoumat města, domy, se svou obžalobou, se svou v podstatě hlubokou nespokojeností s touto občanskou existencí, s potřebou dělat něco skutečného, trvalého pro ostatní, se svým vyhýbáním se metaforám, protože zdůrazňuje pouze hrůdy skutečného života a nikoliv přeludy — neustále vyzývá na soud jako spoluviníka a že rozvrací společenský řád. A ani my sami, ubozí autoři, ubozí režiséři, ubozí filmaři, stále ochotní ke kompromisům, ani my neděláme, co bychom měli dělat. Tělo je křehká nádoba a filmový život všechno smíchá, pány i chudáky, a i my se necháme strhnout proudem, a jako je zapotřebí záplav nebo zemětřesení nebo něčeho podobného, aby lidé pocítili v morku kostí solidaritu, tak také my potřebujeme případy, jako je případ Renziho a Aristarca* nebo Parmský sjezd, abychom pocítili v morku kostí, jakou máme obrovskou odpovědnost.

Není třeba ztrácet odvalu při obhajobě neorealismu, o němž mluvím, je třeba důvěřovat, že jsme schopni učinit představení z oněch motivů konkrétní společenskosti, které nám nedávají spát. Čím intenzivněji je budeme pocíťovat, tím intenzivněji je budeme znázorňovat s takovou šíří a takovým objemným způsobem, který dá divákovi pocíťovat, co to je vidět kromě věci ještě jednu dimenzi navíc. Jako paradox jsem mnohokrát řekl, že stačí člověka posadit a říci mu „dívej se“, a již jsme na představení; tento paradox

* Guido Aristarco a Renzo Renzi byli nedlouho předtím zatčeni a odsouzeni, protože časopis „Cinema nuovo“, jehož je Aristarco odpovědným redaktorem, otiskl Renzihovo protiválečný filmový scénář. — Pozn. překl.

předpokládá vyzrálého diváka, a toho my se musíme snažit vychovat. Avšak nesmíme se nechat odstrašit hned při prvních pokusech, které nemohou být nikdy bez zmatených, vzájemně si odporujících zájmů, jež budou řídit zrod filmu i tehdy, když se nám podaří diváka vychovat. Tento nový divák je tady a čeká na nás, opravdu na nás čeká, a půjdeme-li k obecnostem a nedůvěrou, dopustíme se zločinu: znamená to nedůvěru k člověku, k možnosti rozmluvy s ním; jako bychom mohli tuto rozmluvu vést s někým jiným než s divákem. Pak se tato rozmluva bude zdát němá, strnulá a nedostatečně individuálně bohatá, zatímco ve skutečnosti je to rozmluva plná, která měla po staletí neustále co říci. Promiňte, budu-li uvádět svou iniciativu, avšak musím jí uvést, abych vám ukázal, že v tom, co mohou být mé omyly, je alespoň ucelenost, a jestliže se mýlím, mýlím se ještě častěji, než vy si obvykle představujete. Na zcela jiném poli, na poli nakladatelském, připravuji knihu, která bude souhrnem deníků prostých lidí. Nemyslete si, že jsem řekl svým spolupracovníkům, aby se nejprve informovali, jestli ti lidé — sluzky, číšníci, penzisté, atd. — mají co říci; ne, ne, já jsem vyšel z přesvědčení, že mají co říci, a že v první řadě tam, kde jejich stránky ukázaly, že mají co říci, se ozývá výkřik svědomí, volající, že tito lidé jsou po celý svůj život důležití, že to jsou bytosti v neustálé proměně; věřil jsem, že se tento výkřik stane artikulovaným slovem a potom zpěvem. Stejně tak ve filmu: tyto postavy, které kolem nás procházejí se svým jménem a přijmením a které jsou dosud neobratné, protože je zotročují herecké tradice, budou pozvolna pokládat za dobrou věc vidět se, ukazovat se, vyjadřovat se prostřednictvím filmu. Dojem, který může vyvolat věta, říkáám jediná věta místo mnoha přebytných vět, jediná věta vyslovená přirozeným hlasem a přirozené gesto dělníkovo nebo jakékoliv jiné postavy z našeho každodenního divadla — žádná jiná, byť sebe-umělejší náhražka nemůže mít sílu plynoucí z objevu skutečnosti této postavy; samozřejmě, také zde jsou výkřiky, avšak nejsou to pouze výkřiky postavy, která vypráví sama o sobě nebo která nechává zkoumat své činy, nýbrž také těch, kteří k této látce přistupují, mám na mysli režiséry a filmové autory. Netřeba říkat, že je tato látka ubohá nebo hluchá prostě proto, že technika jejího užívání je dosud nedokonalá; tak jako existuje vývojový proces u vyprávěné postavy, tak také existuje vývojový proces u toho, kdo má vyprávět. Je zde zapotřebí zvláštní tech-

niky, avšak technikou nerozumím něco odtrženého od srdce a myslí, nýbrž tím rozumím nejučinnější pohyb srdce a myslí, kterým se vyjádří to, čeho srdce a mysl dosáhly; jde tedy o to, vycvičit srdce a mysl pro tyto styky, pro tato setkání, pro tyto rozličné požadavky, a pozvolna bude vybírat, budeme umět vybírat, budeme umět těžit z těchto postav tak, jako dnes těžíme z herců. A podobně bych i požadoval, abychom přistupovali neorealisticke k událostem, jejichž jsou tyto postavy představiteli, protože události jsou vždycky vzrušující — a to bylo jedno světlo, které vedlo neorealismus — když jsou pravdivé, což se netýká jen válek a katastrof; avšak někomu válka otevřela oči, aby viděl nové panoráma, tak pozoruhodné, plné tolika vztahů, tak kouzelné, nikoliv však ve smyslu pohádkovém, a jiným očím neotevřela. Jiní potřebovali, aby je vzrušil nějaký fiktivní příběh, a nevěřili svým bližním.

A neříkejte zlomyslně: dost s těmi bližními, kteří jsou vždycky chudí, dost s chudobou, dost s nezaměstnanými, dost s bolestnými událostmi. Je snadné odpovédět těmto lidem, které bychom mohli nazvat „životem znavení“. Neorealisticke film se mohl velmi dobře obejít bez chudoby, bez nezaměstnaných, bez neapolské spodiny, bez dělníků v sirmých dolech, bez Matery, bez Pádské nížiny, atd. Může se zabývat, dejme tomu, Ilvou v Pozzuoli, pokud jde o Neapol, tedy nějakým vrším pracovištěm, a tolika jinými pracovišti, v Pegli nebo v Sesto S. Giovanni, kde skutečně je práce, pohyb, výstavba, atd.; můžeme se zabývat zářící milánskou Scalou nebo uměleckými památkami. Nechápete, že jsme mohli změnit námět, avšak nemohl jsme změnit morální neorealisticke přístup, jímž se vždy dojde k témuž závěru; a tento závěr vy nechcete — nebudte pokrytci — přičemž právě jednou z hodnot neorealisty musí být, že může vyjít z jakéhokoliv námětu, z jakéhokoliv postavy nebo předmětu a vždycky půjde po stopách člověka. A není mou vinou, nebo lépe, není pouze mou vinou, že lidé, bojujících proti násilí, je stále větší.

Mluvil jsem před několika dny s jedním velmi známým kritikem o své (naštěstí nejenom o své) důvěře v bohatství skutečnosti, která čeká, že ji budeme neustále vyhledávat, a kterou nikdy nenajdeme prázdnou, a řekl jsem mu, že po filmu věnovaném národu, řekněme Itálii, by se samozřejmě mělo myslet na film řekněme „Milán“, potom na film „Ulice Depretis“ a potom na film „Spolunájemník“ a tímto způsobem pokračovat. Známý kritik mě poctil po-

je třeba ujít. Vždyť každý, kdo jen letmo prolísta je tyto zprávy, ať o bídě nebo nezaměstnanosti, uvidí, jak toto stále skutečnější prorůstání makrokosmu mikrokosmem a naopak vstupuje do těch nejdlejších oblastí života společenského, rodinného a individuálního; i v obraze, který z toho vyplyne, si budou všechny části vzájemně odpovídat a jeho nejvlastnější tón bude velmi odlišný od tónu, jakým může zazníť román. Kdyby „Spolunájemník“ měl jiné jméno místo svého, je to jako kdybychom začali souložit uprostřed, a pak jí šli ukončit — a proč? — do nějakého limbu.

A nyní bych měl skončit tím, že bych se pokusil narysovat dostatečně dlouhou řadu příkladů neorealistických námětů: avšak hodnota těchto příkladů by spočívala ve způsobu, jakým by byly vyjádřeny, a z toho by se stal můj způsob; a já jsem sem nepřišel dělat akrobata; raději spolu s vámi najdeme důvody ke společné výpravě. Vydejme se spolu na cestu a shodněme se na základních neorealistických požadavcích: chtějme například vyličit „Život v některém kraji“. Vydejme se na cestu ve dvacetí, všichni společně, opakují, ale po prvním metru, a ještě dříve, se každý dá směrem, ve kterém bude věřit a kterým bude moci jít; a každý pronikne do života onoho kraje podle síly svého zraku a svého sluchu; nejenom to, jeden spotřebuje svých tři tisíce metrů v jednom domě, druhý na stovce předmětů, jiný na samých detailech stařený a další pocíti potřebu neustále se měnit konfrontace, kontrastu kdovíjakého druhu, jezera s některým atmosférickým jevem; pochopíte, že bych mohl pokračovat celý rok; avšak výchozí bod je společný. Neorealista nemá žádná omezení, snad jen to, že se nesmí vyhýbat skutečnosti a že musí čerpat z ní a pouze z této skutečnosti všechny podněty, jež mu může neomezeně dát pouze prohloubení této zkušenosti.

V předmluvě k jiné řadě zpráv poslanecké sněmovny týkajících se vyšetřování nezaměstnanosti v Itálii cituje předseda této komise větu lorda Beveridge: „Demokracie nemůže zdolat nezaměstnanost, pokud nebude vědět, co to znamená.“ Zázraky se tedy dějí díky poznávací účasti, onomu trpělivému soužití s věcmi, které chceme poznat, díky onomu duchu zkoumání, které, opakují, parlamentární komise přepíše do tabulek — a i ty budou výmluvné — a které filmový pracovník musí přepsat do stejné výmluvných filmů. O to jde. Nechtě se nebojí básníci, že by museli zanechat svou lyru na větších smutečních vrby; avšak dnes je tam zavážena a ani hlasu těch, kteří zpívají celý den, se již

zorností, se kterou sledoval mé dlouhé povídání, a inteligentními námitkami, a když jsem došel ke „Spolunájemníkovi“, zasáhl jasným prohlášením: „Teď přeháníte,“ proto-že se mu zdálo, že „Spolunájemník“ je téma, které může upadnout do figurkaření, protože by v něm bylo málo obsahu a potřebovalo by vymyslet zcela jiných než neorealistických. Vysvětlil jsem, že i „Spolunájemník“ mi dává větší záruky historičnosti a tedy i mnohost zájmů, které by bylo možno pozorovat a analyzovat. Kritik se obával, že by zpracování „Spolunájemníka“ skončilo sérií jednotlivých epizod, anekdot bez hluboké spojitosti, odtřížených od všeobecných souvislostí; avšak, opakují, je právě úkolem neorealisticů ukázat příslušnost k všeobecným souvislostem jakéhokoliv tématu, do něhož by se pustili, protože neexistují a priori velké a malé problémy, nýbrž toto velké a malé vzniká pouze z naší velké nebo malé schopnosti vyzkoumat a vyjádřit vhodným jazykem jediné a zároveň mnohostanné bohatství každé osoby. Abych ještě lépe objasnil toto stanovisko, chci citovat několik vět z prvního svazku „Zprávy komise vyšetřující bídu v Itálii“: „Nejde o sestavení statistických čísel do tabulek, nýbrž o vytvoření názorného přehledu sociální skutečnosti v jejích společenských a institucionálních aspektech, který by bylo možno oživit řečí čísel pojatých sociologicky. Tento úkol přísluší sociologické statistice“, atd. Tento úkol přísluší i neorealistickému filmu — dovolte mi udělat toto poněkud odvážné přirovnání. Pouhě prolístaování těchto zpráv, jak jsem to učinil v těchto dnech, nám dává pocítit onu obrovskou „objektivnost“ věcí, které bychom měli znát jako lidé, jako občané. Ale ne tak, že bychom jen v myšlenkách prošli cestu vyšetřující komise, nýbrž že bychom skutečně šli v jejích stopách a prozkoumali alespoň jeden ukazatel, jak se říká ve statistikách výrazu zastupujícímu celou kategorii — pokud nemáte možnost cestovat. Že tam nebude umění? Ještě je třeba říci: jen běž a nikdo ti nebude bránit, abys dělal umění, jsi-li umělec, ale běž. A jestliže ti tvoje rozbouřená fantazie navrhne, abys skočil ze stromu na balkón, nebo z Matery ke Giottovi, i pak ti budeme vděčni, že jsi tam byl. Chci říci, že úkolem neorealisty není ustalovat a řadit fotografie, nýbrž mít ná- zorný přehled sociální skutečnosti v jejích společenských a institucionálních aspektech, který by bylo možno oživit řečí čísel pojatých sociologicky. Statistika nevyžaduje umění; neorealistický film vyžaduje umění, přičemž má přibuzné záměry, podivuhodně rozličné způsoby a stejné cesty, které

nedaří stát se aktivním, přímým a bezprostředním prvkem. Potřebujeme básníky, kteří vysvětlí, co dělají, ne básníky, kteří vysloví slovo, a pak stojí a naslouchají mu, tak jako se poslouchá záhadná ozvěna v baptisteriu v Pise. Před několika dny jsem byl v kinu Salone Margherita na filmu *Prázdniny pana Hulota*. Není to neorealistický film, vůbec ne; avšak i já patřím k těm, kteří ho pokládají za hezký, svěží, inteligentní, za plod prošílé filmové kultury, která nám ostatně dala tolik mistrovských děl a ještě další nám dá. Lidé se smáli, ale ne všichni, já jsem se několikrát rozesmál tak, jako už dlouho ne. Když se rozsvítilo, jeden desetiletý chlapec vstal a hledal očima otce, který seděl opodál, protože bylo kmo přeplněné, ukázal na něho prstem a volal: „Tatínku, vidíš, a ty jsi nechtěl jít!“ Otec se nechtěl jít podívat na *Hulota* a desetiletý syn ano. Pokládáme to za mravní naučení a dovolte, abych toho užil na zakončení svého povídání: výzva totiž přichází od mladých, výzva k neorealismu, který je jediným hnutím, za nímž můžeme jít všichni, každý s nadějí trochu jinou, chcete-li, avšak se stejnou základní nadějí, směřující k rozvíjení nové zkušenosti, díky níž na sebe vezmeme konkrétní odpovědnost. A konečně, nevěřte, že celá tato dílna neslouží také jiným filmovým formám než neorealistickým, jiným tvůrcům než neorealismům, protože i tito tvůrci jsou v noci probouzeni jako mniši a slyší: přistupte ke skutečnosti.

© Cesare Zavattini 1952

André Malraux

(narozen 1901), autor známých románů „Dobyvatelé“, „Královská cesta“ a „Lidský úděl“, podobně jako velká většina předních spisovatelů třicátých let měl dlouho k filmu jen chladně indiferentní vztah. Teprve časem se podávalo alespoň u těch mladších tuto nedůvěru překonat. Z pasivních dodavatelů filmových námětů v podobě již existujících literárních předloh se stali autoři původních filmových předloh nebo spoluautoři scénářů a dialogů a někdy dokonce i režiséři. K filmujícím spisovatelům patřil i André Malraux, ačkoliv se do dějin filmu zapsal jen jediným dílem.

Do přímého styku s filmem přivedla Malrauxe teprve jeho dobrovolná účast v občanské válce ve Španělsku, kde bojoval jako letec na straně obránců mladé republiky. Ve spolupráci s filmovým kritikem Denise Marionem natočil podle motivů svého stejnojmenného románu dokumentaristický laděný film *Naděje*. Toto dílo zaujalo prostotou a bezvýhradně kladným vztahem k statečnému španělskému lidu. Jen větší okolnosti — vítězství reakce ve Španělsku a rostoucí nebezpečí válečného konfliktu v ostatních částech Evropy — zabránily v roce 1939 většímu rozšíření tehdy právě dokončeného filmu. Za války se pak Malraux aktivně podílel na domácím odboji. Po osvobození se stal ministrem informací a v roce 1959 mu de Gaulle svěřil křeslo ministra kultury, do jehož pravomoci spadá i péče o film.

André Malraux napsal vedle většího počtu románů i řadu studií o umění, z nichž knižně vyšly mimo jiné „Imaginární muzeum světového sochařství“, „Metamorfoza bohů“ a „Psychologie umění“. Sem patří i „Nástin psychologie filmu“ z roku 1949. Je to jeho jediná esejistická práce, v níž se zamyslí nad podstatou filmového umění. Byl to v té době zajímavý, i když idealistickému nazírání poplatný pohled na film jako na umění našeho věku, kde jsou vyznačeny vztahy filmu k jiným tradičním uměním — především k malířství a sochařství. I když Malrauxovy názory jsou často velmi osobitě vyrocené a jsou založeny na intelektuálních konstrukcích (zejména v závěrečné části „Film jako souhra mýtů“), svědčí o poctivém a hlubokém zamýšlení nad tak složitou problematikou, jakou je film a umění. O závažnosti, kterou francouzští i jiní historikové filmu přikládají Malrauxově studii, svědčí skutečnost, že byla hned po vyjití a je i nadále v plném znění či alespoň zkráceně sařazována do nejrůznějších antologií o filmu. To byly také důvody, proč jsme ji zařadili do tohoto sborníku.